

Frontalidad y Teatro

Nota I

Por Luigi Musati

La palabra «frontalidad» es una palabra clave para la práctica escénica, y también para una reflexión teórica sobre el arte de la escena, su historia y su destino.

Para el teatro, ¿qué «significa» la palabra frontalidad? ¿Qué premisas anidan en el concepto de la «frontalidad» en el teatro y qué consecuencias proceden en el plan teórico y operativo? ¿Puede que se afirme como modalidad principal (o hasta exclusiva) de la dramaturgia y de la práctica escénica justo a partir del siglo en el que nace la ciencia «galileiana», o sea desde la segunda mitad del siglo XVI?

Hoy en día la frontalidad es uno de los problemas más serios en el teatro. Pues se trata de una modalidad proxémica que interesa directamente la arquitectura escénica y también la práctica dramática, el arte y la práctica del actor y de todos los oficios teatrales, como también el arte y la práctica del espectador, predeterminando o hasta *subdetermi-*

nando modos, medios, objetivos y estilos. Podríamos describirla como la «forma simbólica» que está impregnada de la concepción dominante del Teatro desde el siglo XVI hasta el XX, o mejor que la genera; tampoco parece que hasta el día de hoy se vaya a acabar su influencia.

Esto no obstante la práctica escénica de las vanguardias, que durante todo el siglo pasado, encontró en la «frontalidad» el objetivo principal de su polémica y el concepto (como también el objeto) escénico que iba a desarmar primero. Durante los años 60 y 70, desde las experiencias de la así llamada «Segunda Vanguardia» (como, por ejemplo, en el complejo movimiento del *happening* y de la *performance*, áreas de perfecta interrelación entre arte visual, música y teatro) el modelo del

«teatro frontal» está sometido a una crítica destructiva escuetísima, cuyos temas fueron expresados con claridad y radicalidad, entre otros, en la obra de Sheckner sobre la «cavidad teatral». La «frontalidad», bajo este sentido, se convierte en la «tradición negativa», el «enemigo», igual que la sustancia de una praxis escénica basada en la separación entre espectadores y actores, que inoportunamente (y malignamente...) transformó el hecho teatral en un fenómeno representativo (y, pues, de naturaleza estética).

A éste se le opone un modelo no frontal en el que la exigencia principal es aquella comunicación y aquella participación que el modelo frontal parece reprimir o negar. En resumen, con un eslogan que hubiera tenido buena prensa en ese período, *concludere vs includere*. La acción de la vanguardia experimental, sobre todo americana (pienso en el «*Living*» pero no solo) se proyecta resueltamente en un juego que mira a un compromiso global de actores y espectadores en una sola experiencia. Se abandona, entonces, el dominio de la Estética, como se había construido desde el siglo XVIII, para ir hacia la Ética y, al menos en unos casos, hasta hacia la Metafísica y la Cosmología.

Si examinamos la espacia-

lidad como documento y al mismo tiempo como objetivación de una práctica escénica, en la práctica del teatro occidental, se identifican modelos sucesivos, históricamente reconocibles, que sumariamente recorreremos, siempre en relación con el tema de la «frontalidad».

El primero es el fundante del teatro griego trágico, que se puede identificar con el primer teatro de Atenas, el Dioniso I, edificado en el Acrópolis, al lado de los grandes templos. Pero antes de señalar brevemente su estructura, tengo que subrayar que el enfoque de mi atención sobre el «teatro trágico» más que sobre el «teatro cómico» no es casual ni inocente, y que, en sede de un sucesivo ahondamiento, debería necesariamente tratar el problema de «aquel otro espacio y aquel otro sentido», por otra parte sin contradicciones relativamente al discurso actual, más bien con sucesivos enriquecimientos.

Por lo general, tal como se sabe, la forma de la construcción teatral trágica está constituida por un trapecio de madera, el *koilon* (en el que se sientan los espectadores), junto a un círculo, el *orkéstra* (en el que actúa el coro), que es tangente a una plataforma horizontal paralela al trapecio, el *proskénion* (donde ocurre la acción de los actores). El *proskénion* es



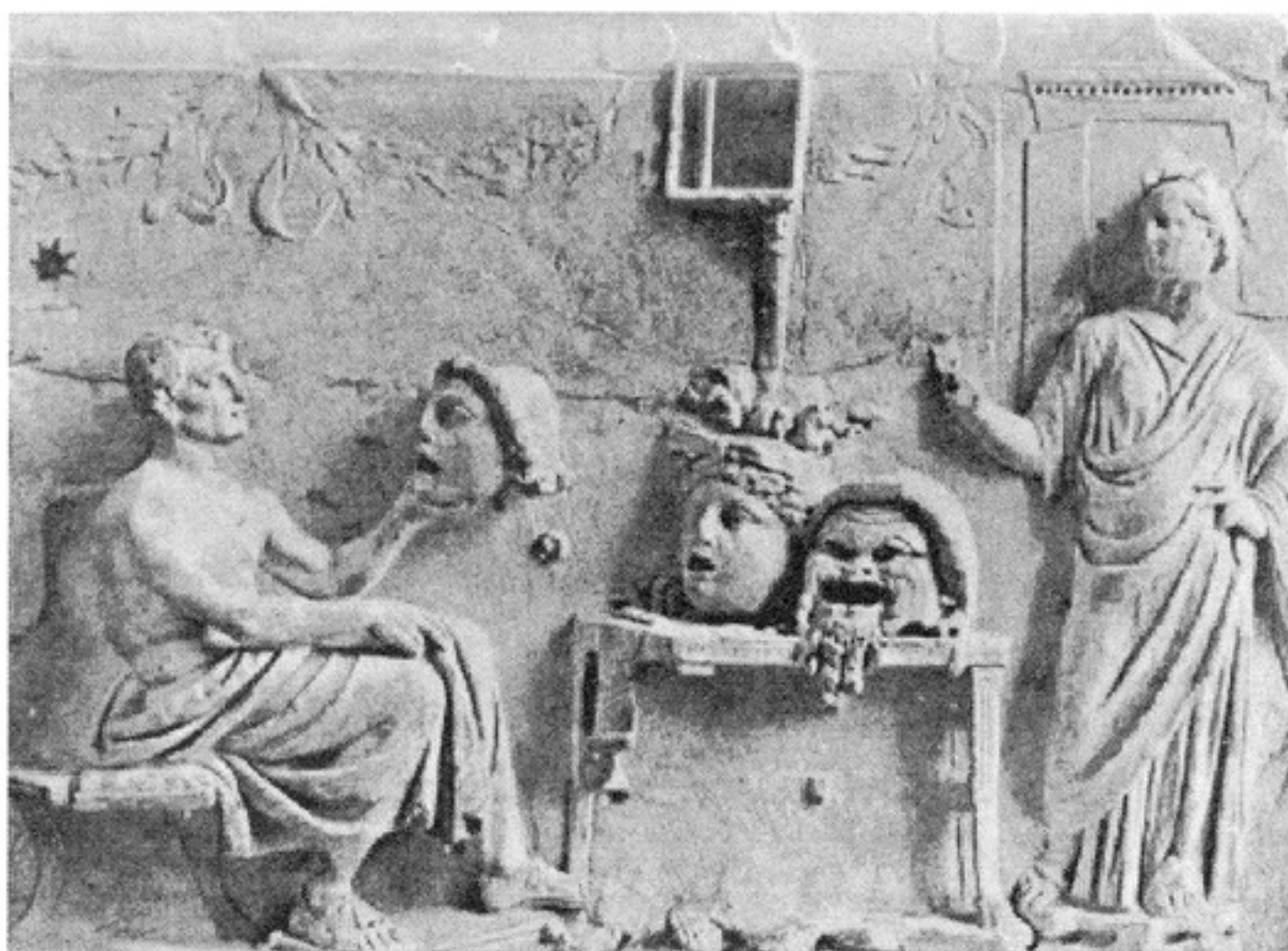
Teatro Epidauro

simplemente una plataforma levemente elevada que permite una relación estrecha y directa entre la acción del actor y la del coro en el *orkéstra*. El *proskénion* está delimitado por la *skenè*, una modesta cabaña para la utilería, que tiene también la función de camarín para los actores, y sostiene una escenografía elemental que representa con madera y pieles la que convencionalmente llaman «fachada del palacio arcaico» con las famosas tres puertas¹.

Las dimensiones mediocres del edificio y de la escenografía que éste sostiene, dejan la mirada abierta y libre hacia el monte y hacia el mar. El conjunto del edificio es anti-monumental. El teatro está disimulado alrededor, ya que los graderíos del *koilon* apoyan sobre un declive natural, interpretándolo, modificándolo

sin atropellarlo. El lugar en el que surge es «sagrado», aislado del espacio profano de la ciudad, dentro de aquella dinámica entre sacra y profana que fue magistralmente explorada por Mircea Eliade. El pasaje de la estructura en madera a la de piedra no modifica sustancialmente este conjunto, más bien subraya mayormente unos alcances.

El trapecio se transforma en un arco de círculo que abraza aún más significativamente el área circular del Coro que se enlaza con el *proskénion* a través de las estructuras arquitectónicas de las *pàrodoi* (las puertas de entrada del Coro en el *orkéstra*). En este tipo de espacio los lugares «tópicos» del acontecimiento teatral están estrechamente relacionados entre ellos, sugiriendo a quien observa una conjura común de actores,



coreutas y público en un momento común, conjura subrayada por el rol del Coro en la dramaturgia trágica griega como personificación del público en la acción escénica.

Si la acción de los actores en el teatro griego puede ser considerada «frontal», se trata de una frontalidad distinta de la que se desarrolla, con paroxismos arquitectónicos, en el modelo siguiente, el del teatro romano, a través del intermediación del modelo helenístico que, si bien se parece al griego, pervierte (o convierte) radicalmente las premisas introduciendo distintos sentidos y, con ellos, distintas praxis escénicas. Es justo en el ámbito romano que es posible verificar por

vez primera la ecuación frontalidad/separación.

La separación caracteriza toda la estructura arquitectónica del teatro romano, desde el concepto de edificio localizable cual monumento en el mapa urbano, hasta la hipertrofia aplastante del *scaenae frons* que cierra el *proscenium* separando totalmente el interior del teatro del mundo exterior, en la forma perfectamente semicircular que niega la posibilidad de una interrelación dinámica de los espacios. El teatro romano es arquitectura solemne que logra, a menudo, la sublimidad. Al revés que el teatro griego, cuya sencillez resulta solemne porque es sublime.

Decía que la *skenè* en el teatro

griego no impide, ni lo podría hacer, la visión de la naturaleza que hay alrededor: en Delphos como en Epidauros y en Siracusa el espectador tiene delante de sí, no tanto y no sólo *proskènon* y *skenè*, y lo que en ellos se desarrolla, sino también valle, campo, árboles y mar. De tal manera queda claro que incluso las fuerzas numinosas de la naturaleza, los dioses, tal como sugiere el aislamiento sagrado del lugar, participan en el hecho teatral, y que los dioses juegan un papel muy importante.

El teatro trágico griego introduce la comunidad de los hombres (espectadores, actores y coro) en un juego que se proyecta hacia el infinito y hacia el abismo, el mar. La presencia del hombre es frágil y tímida, sin embargo fuerte justo por su fragilidad, fuerte por su desafío, fuerte porque habla en presencia de fuerzas titánicas que no hablan. En el teatro romano esto ya no existe: el lenguaje del hombre lo dice todo.

La vasta *skenè* de la época trágica arcaica, transformada en una fachada monumental en distintos órdenes en los que columnas, entradas, puertas, nichos, estatuas testimonian riqueza, opulencia, fuerza... se refiere a un universo controlado y controlable por el hombre. Lo que quizá no

es controlable es la potencia excesiva del hombre, y no la presencia misteriosa de algo que no se entiende y que se expresa en el universo natural que está alrededor para dominar el espacio griego.

Luego llegan los siglos de las invasiones bárbaras y el teatro cual práctica consciente desaparece del horizonte cultural occidental volviendo entre 800 y 1000 bajo las formas del rito paralitúrgico, del Drama Litúrgico y luego de la Sacra Representación. Aquí los elementos son totalmente distintos: nos encontramos delante de una muy fuerte ruptura de la continuidad. Lo que llamamos Teatro Medieval no tiene nada que ver con el espacio y con las prácticas griego-romanas, tal como tiene poco que ver con el Teatro Moderno, que nace a finales del siglo XV.

Además, en el ámbito del Teatro Medieval resulta imposible distinguir entre «tragedia» y «comedia», términos que, como se sabe, en aquella época clasifican los estilos «alto» y «mediocre», más que las tipologías dramáticas, las espaciales o praxis conectadas en cualquier manera con el teatro. En esta falta de distinción entre tragedia y comedia (¿quizás por una cierta imposibilidad de lo trágico en la cultura cristiana?) el Teatro Medieval se



parece al contemporáneo «drama», pero aquí se acaban las afinidades. El Teatro Medieval es una acción sin un espacio definido *a priori*. Se actúa en la iglesia, en el espacio sagrado, en la plaza, pues en lugares de encuentro que existen antes y después del acontecimiento teatral que acogen.

Es importante subrayar como la acción se fragmenta en unas secuencias atadas entre ellas por una relación de antes/después y no por una relación de causa/efecto. Las secuencias se desarrollan en «lugares disputados», también ellos espacialmente puestos en secuencia, aislados el uno del otro, fragmentados, cuya reconstrucción en unidad está entregada totalmente a la acción del público que los atraviesa, y, atravesándolos, reconstruye las unidades de tiempo y de lugar, desplazándose junto a los actores de una *mansion* a otra, de un lugar disputado a otro. La unidad de lugar y la de acción, no tienen que ser buscadas en el «texto teatral», sino en su concreta representación.

Es, pues, una experiencia

realizada físicamente y materialmente por el público y los actores para crear la unidad (¡y la unidad!) del acontecimiento, sin el apoyo de una estructura dramática unitaria, ni de una estructura escenográfica unitaria. Unitario es, como el «pueblo» que ejerce la acción, el lugar en el que ella se desarrolla, pero se trata del espacio real de la experiencia más que del espacio ficticio de la acción escénica. En este espacio real se coloca el verdadero movimiento del «pueblo», que es imagen y metáfora de la romería a la Tierra Santa, que es, a su vez, metáfora de la romería del hombre por el mundo. Este movimiento tiene un meollo, que no es un «punto de vista», tal como será en la escenografía de perspectiva.

Montaña de la Pasión, cueva de la Natividad, cueva de la Resurrección, se trata de un punto metafísico, cosmológico y, a veces, mágico, fin de la Historia del Hombre y entonces fin del «viaje del pueblo», que es viaje en el tiempo y en el espacio. El único elemento, según mi opinión muy fuerte, que puede aunar este teatro con el teatro griego trágico es justo este fuertísimo sentido de la «comunidad», en este caso el Pueblo de Dios, en el otro *pòlis* y *ellenichè oikumène*, las dos caracterizadas por sentidos metapolíti-

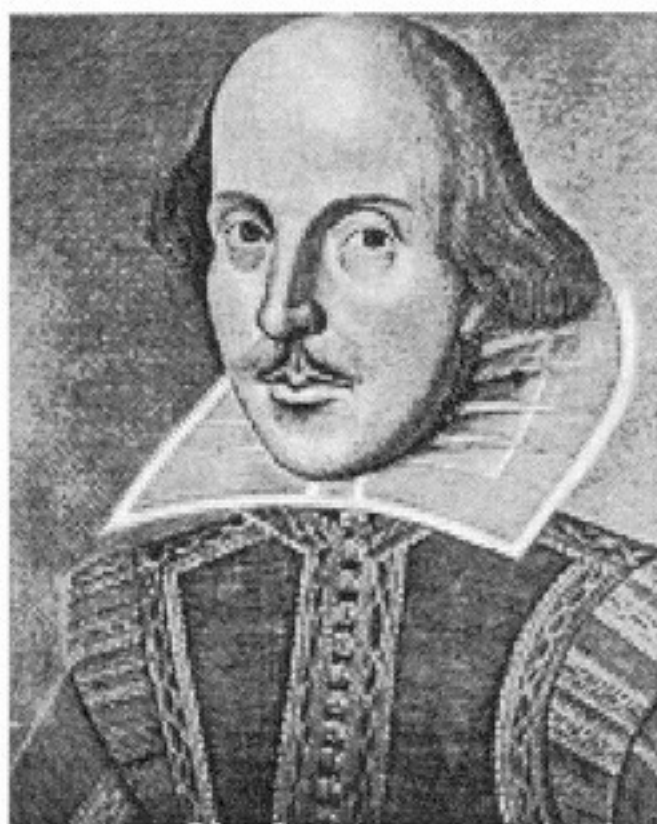
cos que encuentran su fundamento narrativo en un conjunto mitológico compartido.

Lo que ocurre en aquel fatídico 1508, año en el que nace el teatro moderno, es una auténtica revolución. Tal como pasa algún tiempo más tarde con *la Camerata dei Bardi* y, poco antes, con aquel Cristóbal Colón que sale para buscar el continente viejísimo y encuentra el nuevísimo, así se buscan las modalidades dramáticas de teatro antiguo y nace un teatro que nunca había existido antes.

Pero, antes de ir más adelante, creo que es necesario explicar en qué manera esta búsqueda se apoya sobre todo en la dramaturgia escrita y en las reflexiones que a ella se refieren o, de todos modos, siempre leídas bajo esta clave. Se «restauran», pues, los géneros literarios «tragedia», «comedia» y «drama satírico», interpretando este último como «fábula pastorab». Las cuestiones relativas a la praxis escénica arcaica del actor y del público, son ignoradas o totalmente subordinadas. Al revés, la arquitectura teatral se vuelve muy importante, con referencia a los escritores teóricos (por ejemplo Vitruvio) y a las ruinas monumentales, pero esta atención nos resulta profundamente viciada desde su acercamiento básico. Sin embargo es

justo este «no interpretar cómo» que hace que sea necesaria aquella experimentación que llevará, más tarde, al profesional teatral moderno, al edificio teatral moderno y, por otras partes, al nacimiento de nuevas praxis, como el melodrama.

Me parece que también en este ámbito el Renacimiento italiano produce, tal como afirma alguien, un decisivo olvido de lo Arcaico, justo cuando lo busca en forma de lo «Antiguo», determinando el verdadero hundimiento de una tradición que, aunque transformándose en las formas, había existido hasta el Medioevo. En este proceso resultan interesadas ética, política y religión, no menos que el teatro. Además no considero secundario que la búsqueda básica de Ariosto



William Shakespeare

empiece de la comedia latina y que en los años siguientes, no obstante las experimentaciones por ejemplo de Giraldi Cinzio, se desarrolle una polémica sobre la posibilidad de que la lengua italiana pueda ser el medio de una escritura trágica.

La nueva praxis teatral se basa en dos fenómenos, uno arquitectónico y otro dramático, estrechamente dependientes el uno del otro, que con ímpetu hacen valer una frontalidad nueva y más fuerte cual condición esencial del espectáculo, echando los fundamentos para una frontalidad que se dirija hacia las más radicales formas de la separación.

Por lo que respecta a la dramaturgia, a partir de «La Cassaria» de Ludovico Ariosto (1508), se codifican las unidades de acción, de tiempo y de lugar con un aprieto «convencional» mucho más normativo que en las intenciones del autor de la «Poética», volviendo a proponer en el centro de la composición del *drama* la relación de causa/efecto, mientras que la concepción de la dramaturgia cual obra literaria que precede la praxis escénica o hasta prescindir de ella, enfoca el *drama*, la acción, solo en el enredo de la historia relatada.

El acontecimiento teatral, su ocurrir en el tiempo y en el espacio está separado de la dramatur-

gia, logrando un significado autónomo o relacionado de manera heterogénea tanto cual celebración colectiva del Príncipe como el acudir de un público que paga. De tal manera, contextualmente, se aparta lo que ocurre en el espacio de la *fictio* de lo que pasa en el edificio teatral y, consecuentemente, se reconocen dos espacios distintos, uno representante de la «realidad» (la sala), y el otro disputado a la «ficción» (la escena). Se opacó, quizás para siempre, aquella organicidad que vuelve la dramaturgia un proyecto de comunicación y el concepto de representación se instaló en el centro de la praxis teatral. Por lo que atañe la arquitectura, la «Cassaria», mientras que soluciona empíricamente el problema del edificio teatral en su totalidad (que encuentra en las décadas siguientes su forma más definitiva), señala el nacimiento de una práctica que marcará para siempre su suerte. Ella es la escenografía en el sentido moderno, con su corolario de luminotecnia animado por una concepción entonces innovadora cuyo significado simbólico fue tan explorado que resulta suficiente nombrarla para captar todas las implicaciones: la perspectiva. La escena en la que se desarrolla la «Cassaria» es la primera auténtica escenografía en la historia del teatro. Ella «representa» una ciudad

En este itinerario, que resulta ser solidario desde el comienzo del siglo XVI hasta el XX, reluce una excepcional diversidad: aquella del espacio isabelino y de su dramaturgia. El espacio isabelino no es del ilusionismo, más bien conceptual y convencional. El escenario isabelino se organiza en «categorías» espaciales: delante, detrás, afuera, dentro, sobre, abajo, y no se ocupa de describir las cualidades accidentales del espacio. Además el escenario se proyecta entre el público y es totalmente rodeado por él. Los actores no tienen ninguna posibilidad de vivir su acción como separada, sino que la viven intrínsecamente, globalmente conectada con la realidad de la reacción del público. Aunque la acción sea *ficta*, o sea hay un enredo, el desarrollo de un cuento en forma dramática, por una parte contra-

dice sistemáticamente las «reglas» de las tres unidades aristotélicas, y se ofrece «abierta» a la comunicación, invitando la fantasía del público a participar de la acción (tal como hace de manera explícita el prólogo de «Enrique V») para que se transforme en «vida verdadera» y dejar de ser pobre ficción.

Los estudios sobre el teatro isabelino subrayaron más veces su continuidad con relación a la escena medieval junto a su deuda a la experimentación italiana. Se trata de un fenómeno totalmente original de hibridación cultural. Me limito a recordar sólo cuántos concordaron sobre el pensamiento y la presencia de Giordano Bruno en Inglaterra durante aquellos años y la amistad (quizás un compañerismo) entre Shakespeare y John Dee.

Luigi Musati: Actor, director, investigador teatral y dramaturgo italiano de amplia proyección internacional. Director de la Academia Nacional de Arte Dramático «Silvio D'Amico» en Roma. Profesor invitado por la Escuela de Arte Dramático de la USAL, donde dictó un seminario en el año 2001.

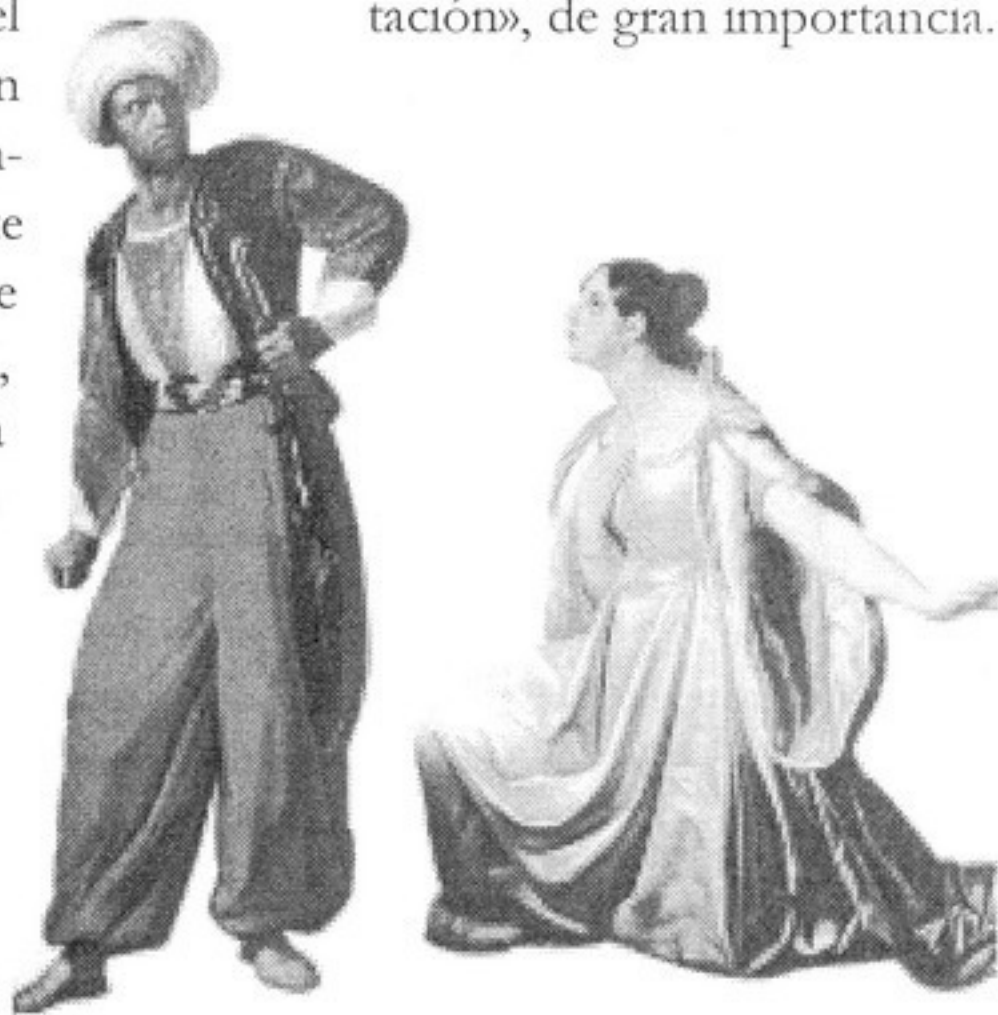
CITAS

- ¹ No hablaré de la estructura más arcaica, de la presencia o ausencia en ella del *proskénion* y de la *skené*/edificio, de las variantes escenográficas y de todo lo que se analiza en un conjunto de tratados que versan sobre ese tema, ya que resulta irrelevante para el presente ensayo.

o, mejor dicho, el icono de la Ciudad. Es representada en forma de perspectiva y del ilusionismo, con sólo un punto, en la sala (que se vuelve en el revés simétrico y especular del escenario), estudiado para enfocar perfectamente la escena: el del Príncipe.

La multiplicación de los puntos de perspectiva empuja la representación de la escenografía hacia los virtuosismos más extremos, y la progresiva «democratización» de la sala no va a modificar el significado básico. Sucesivamente el espacio teatral, a partir del siglo XVI, fija sus señas particulares siempre más hacia una separación entre el lugar de los espectadores y lo que allí ocurre, y el lugar habitado por la «ilusión» y lo que allá pasa. El acto definitivo, desde el punto de vista arquitectónico, es la construcción del *boccascena*, que compone el cuadro del ilusionismo en una verdadera visión frontal objetivada, totalmente alejada del espectador, que finalmente, en el siglo XIX, se teoriza cual ideología de la «cuarta pared», en la que la separación se celebra al máximo de su potencia.

Otelo y Desdémona.
Cuadro de Sabetelli.



Creo que la centralidad de la narración en forma dramática (o sea la invención de una historia con respecto de la revivificación de un acontecimiento), la dominante compositiva de la relación causa/efecto, la dominante del concepto de ilusión (tanto como «ficción» de un espacio que como «ficción» de un espacio y «ficción» de personas) son partes integrantes de un único sistema de pensamiento no sólo teatral y que su «órgano» es un concepto de frontalidad entendida cual separación, que consagra la representación en aquel papel central que en el teatro griego arcaico y en el teatro medieval es, según mi opinión, sujetado por la *presentificación*.

Igualmente considero la traducción de *mimesis* con «imitación» y, en el ámbito teatral, «representación», de gran importancia.